

ojs.uv.es/index.php/qdfed

Rebut: 02.06.2020. Acceptat: 16.07.2020

Per a citar aquest article: Ruiz Castell, Julia. 2020. "Carmen y el sabotaje en el ballet". *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris XXV*: 171-186.

doi: 10.7203/qdfed.25.19002



Carmen y el sabotaje en el ballet

Carmen and the sabotage in ballet

JULIA RUIZ CASTELL

Université de Pau et des Pays de l'Adour

julia.ruiz@univ-pau.fr

Resumen: En 1966 la bailarina rusa Maya Plisetskaya le hizo un encargo al por aquel entonces coreógrafo del Ballet Nacional de Cuba Alberto Alonso: quería encarnar el personaje de *Carmen* en el *ballet*. Hasta el momento, la novela de Merimée había sido musicalizada por Bizet en forma de Ópera y existía solo una versión realizada para el *ballet* en 1949, la del francés Roland Petit. Para ello Alberto Alonso realizó unos "esbozos" de la coreografía en Cuba, con Alicia Alonso, antes de presentarla en la URSS. Y así, nacieron dos propuestas escénicas completamente diferentes bajo un mismo texto coreográfico. El efecto que provoca la experiencia de ver bailar a Alicia Alonso nada tiene nada que ver con la de Plisetskaya, a pesar de la perfección técnica en la interpretación de esta última. ¿Por qué? ¿Qué encierra la interpretación de la cubana que atrae al espectador y singulariza la expresión del cuerpo en movimiento?

Como indica Manuel Asensi en su *Crítica y sabotaje* (2011), "el cine, la televisión, las páginas web, los periódicos (...) son medios a través de los cuales se cumple la acción modeladora de los aparatos ideológicos heterogéneos y plurales del Estado, o del Imperio", y del mismo modo el discurso de la danza también evidencia la construcción de un modelo de mundo que captura imaginariamente al sujeto a través de una estructura silogística concreta. Así pues, desde el ejercicio práctico de la crítica como sabotaje nos preguntaremos acerca de ¿qué modelo de mundo subyace en la interpretación de Alicia Alonso? ¿Cómo se construye el silogismo en su discurso? ¿Cuál es la dirección ideológica que toma dicha modelización? ¿Y hasta qué punto esta "logra que los individuos participen de ella mediante sus acciones y sus discursos"?

Palabras clave: danza; cuerpo; performativo; modelos de mundo; discurso; afeito; singularización; sabotaje.

Abstract: In 1966 the Russian dancer Maya Plisetskaya commissioned the then-choreographer of the National Ballet of Cuba Alberto Alonso: he wanted to embody the character of Carmen in the ballet. Until now, Merimée's novel had been set to music by Bizet in the form of an opera and there was only one version made for the ballet in 1949, the one by the French Roland Petit. Thus Alberto Alonso made some "sketches" of the choreography in Cuba, with Alicia Alonso, before presenting it in the URSS. And so, two completely different stage proposals were born under the same choreographic text. The effect caused by the experience of seeing Alonso's

dance has nothing to do with Plisetskaya's, despite the technical perfection in the interpretation of the latter. Why? What is contained in the interpretation of the Cuban that attracts the viewer and singles out the expression of the body in motion?

As Manuel Asensi indicates in his *Critique and Sabotage* (2011), "cinema, television, web pages, newspapers (...) are means through which the modeling action of the heterogeneous and plural ideological apparatuses of the State is carried out, or of the Empire", and in the same way the dance discourse also shows the construction of a world model that imaginatively captures the subject through a concrete syllogistic structure. Thus, from the practical exercise of criticism as sabotage, we will ask ourselves about which model of the world underlies Alonso's interpretation. How is the syllogism constructed in her speech? Which is the ideological direction that such modeling takes? And to what extent does it "make individuals participate in it through their actions and their discourses"?

Keywords: dance; body; performative; world models theory; speech; afept; singularization; sabotage.

La adoro como se adora a los dioses que son invocados sin conocerlos, dice Pierre Robert de Cideville haciendo referencia a Mme. du Chatelet en el intercambio epistolar que mantuvo con su amigo Voltaire en 1733 (Morant, 1996).

La adoración a un sujeto implica una estima de carácter extremo; reverenciar o rendir culto a alguien, o a algo, es situarse a uno mismo en los límites de la experiencia frente a lo desconocido; reconocerse en la carencia del diálogo igualitario; autocomplacerse en la expectación de ese otro en quien proyectamos todos nuestros deseos al tiempo que sentimos la carencia de lo que no somos. Y es en esa distancia entre el yo y la alteridad invocada donde se evidencia "la confusión de la realidad semiótica y la realidad fenoménica (...) que Althusser y Paul du Man han denominado «ideología»" (Asensi, 2011: 48). La "ideología" entendida como "representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia" (Althusser cit. en Asensi, 2011: 49), que a través del discurso deforma y modeliza a los sujetos produciendo "efectos de realidad" (Asensi, 2011: 49), a los que no escapa la construcción del género y la feminidad.

Retomando las palabras con las que abríamos este artículo, en la comparación "como se adora a los dioses", se encarna lo que Asensi ha denominado un "silogismo" a través del cual Cideville construye un "modelo de mundo" en el que el sujeto mujer (Mme. du Châtelet) queda atrapado, modelado, deformado, y, lejos de poder escapar, se asume como real. Así:

El discurso lingüístico, con sus diferentes registros, frases hechas, refranes, consignas de los padres, de las profesoras, el cine, la televisión, amigos y amigas, y un largo registro que pertenece al orden de lo simbólico (Lacan), tienen

como principal efecto construir un modelo de mundo que representará el modelo de mundo natural del sujeto (Asensi, 2013: 22).

Y la respuesta de Voltaire es clara: “Sabed que cuando la veáis, la invocaréis aún más” (Morant, 1996). De manera que este queda *afectado* por el modelo de mundo que el discurso lingüístico de Cideville genera en él. El segundo enunciado no habría sido posible sin las consignas planteadas por el primero, de la misma manera que la imagen de la mujer en *Carmen* interpretada por Alicia Alonso, aun a día de hoy, se hace eco de aquel modelo de mundo –o deformación– que tanto la crítica de *ballet* como el público en general coincidieron en “adorar”, con toda la carga ideológica que el verbo contiene.

Así pues, en la medida en que el *ballet* es considerado un arte “ficcional” en el que se genera un discurso a través de la técnica y la codificación del movimiento en la danza, ¿puede la crítica como sabotaje servirnos como herramienta para su análisis? Pues nuestro punto de partida sería el mismo que el de cualquier otro discurso señalado por la teoría de los modelos de mundo en la medida en que:

[...] no se trata de comunicar, sino de imponer una consigna y de lograr que los individuos participen de ella mediante sus acciones y sus discursos. El cine, la televisión, las páginas web, los periódicos, las revistas, la radio, la ópera, las diferentes formas de publicidad, las exposiciones de los museos y de las diferentes instituciones, los libros de texto escolares y los discursos de maestros y docentes en general, los ensayos, el teatro, la música y, por supuesto, lo que llamamos “literatura” y “arte” (novelas, libros de poemas, esculturas, pinturas, cartografías) son medios a través de los cuales se cumple la acción modeladora de los aparatos ideológicos heterogéneos y plurales del Estado, o del Imperio (Asensi, 2011: 15).

Y en este sentido, si el Ballet Nacional de Cuba fue institucionalizado con el triunfo de la Revolución pasando a formar parte de los aparatos ideológicos del Estado (Althusser), ¿qué modelo de mundo podríamos extraer en su discurso? ¿Puede una pieza de *ballet* modelar nuestras subjetividades en tanto espectadores? ¿Es posible hablar de silogismo al referirnos al cuerpo de la bailarina o del bailarín en el *ballet*?

Para intentar dilucidar toda esta cuestión en la que confluyen diversos discursos no poco complejos, analizaremos la puesta en escena de *Carmen (Suite)*, del coreógrafo cubano Alberto Alonso en la versión de la *prima ballerina assoluta* Alicia Alonso que fue estrenada en el año 1966 a través de un breve

acercamiento previo al contexto postrevolucionario de la Cuba de los años sesenta en el que se inscribe su creación.

1. La cultura cubana en los años sesenta: el proyecto revolucionario

Tras el triunfo de la revolución se planteó la necesidad de perfilar un ideario político en el que integrar las prácticas culturales. Y así lo manifestó Fidel Castro el 30 de junio de 1961 en aquellas *Palabras a los intelectuales*: “Esa Revolución económica y social tiene que producir inevitablemente también una Revolución cultural en nuestro país” (Castro cit. en Lamore, 2006: 153). A partir de este momento quedaron fijadas las bases de un diálogo que no solo pretendía definir la revolución sino construirla conjuntamente desde la reflexión, colocando la creación artística en el centro de su interés por su carácter activo y potencialmente transformador de la realidad.

Pedimos al artista que desarrolle hasta el máximo su esfuerzo creador, queremos crearle al artista y al intelectual las condiciones ideales para su creación porque si estamos creando para el futuro, ¿cómo no vamos a querer lo mejor para los actuales artistas e intelectuales?... Vamos a librar una guerra contra la incultura... (Castro cit. en Lamore, 2006: 155, 156).

Las prácticas culturales pasaron a formar parte del proyecto revolucionario como herramienta de intervención social. Durante este periodo, “en menos de un año algo más de 1500 leyes, decretos y resoluciones comenzaron a transformar la realidad nacional” (Zanetti, 2013: 68). Todos aquellos artistas e intelectuales que se habían opuesto al régimen y las exigencias de Batista encontraron refugio en la Revolución con la que se identificaron y asumieron una lucha común:

Esta Revolución no les impuso ningún tipo de ideología: la Revolución se basó primero en valores como la idea de soberanía nacional, heredada de Martí, los *mambis* y las luchas del siglo xx contra el protectorado y el neocolonialismo (Lamore, 2006: 158)¹.

¹ “Cette Révolution ne leurs imposa aucune forme d’idéologie : la Révolution se faisait d’abord sur des valeurs comme l’idée de la souveraineté nationale, héritée de Martí, des *mambis* et des luttes du xx^e siècle contre le protectorat et le néo-colonialisme” (la traducción es mía).

No se les impuso ninguna forma de ideología, pero tampoco hizo falta. Fidel había definido a través de aquellas *Palabras a los intelectuales* la necesidad de posicionarse frente a ello: “dentro de la revolución todo, contra la revolución nada...” (Castro cit. en Lamore, 2006: 155). Si analizamos la estructura silogística de estas palabras, es decir “lo que revela la estructura misma del discurso” (Asensi, 2013: 23), podríamos señalar una clara oposición. Por una parte, la cuestión espacial en la que el “dentro” se opondría a un *fuera* eludido pero presente en la preposición “contra”; un espacio que se nos invita a ocupar –con el cuerpo, podríamos decir– y se nos muestra de manera inclusiva, puesto que en él cabe “todo”. Por otra parte, un vacío abismal representado en la “nada” en la que los individuos se manifiestan a través de la negación y una actitud de enfrentamiento que conlleva una reprimenda “según el prisma de cristal revolucionario” (Castro cit. en Lamore, 2006: 156). La revolución no escapa al discurso paternalista y al sistema binario-patriarcal. La afirmación de Fidel contiene un silogismo lógico, pero también afectivo, puesto que apela a nuestra necesidad de sentirnos integrados como individuos en una comunidad, construyendo lazos y alejándonos de los conflictos que no aportan sino vacío a nuestra existencia. Esta conjunción entre el aspecto conceptual y el afectivo –o *afecto*– estimula a los sujetos modelizando una visión del mundo aparentemente objetivo. El modelo de mundo que subyace no lo conforman los individuos con nombre propio, sino el ideario de un proyecto colectivo –del que nos invita a formar parte frente a una actitud individual. Y este modelo de mundo tuvo sus efectos en la construcción de un imaginario como el que Susan Sontag describe a continuación:

La respuesta, desde el punto de vista cubano, es que tienen una concepción diferente de la sociedad y de los peligros del conformismo. Su concepción se resume en una señal que vi en una oficina en La Habana que declaraba que todos deben luchar contra el conformismo y contra el “individualismo”. Para nosotros, la lucha contra el conformismo es idéntica al cultivo de la individualidad personal. Para los cubanos, no es tan simple. [...] Los cubanos conciben su tarea como la de construir una historia, formar conciencia. Donde quiera que uno vaya hay edificios públicos, escuelas, fábricas, granjas que llevan el nombre de los mártires de la revolución (Sontag, 1969: 18-19)².

² “The answer, from the Cuban point of view, is that they have a different conception of society and of the dangers of conformism. Their conception is summed up by a sign I saw in an office in Havana which declared that everyone must struggle both against conformism and against «individualism». For us, the struggle against conformism is identical with the cultivation of personal individuality. For the Cubans, it is not so simple. [...] The Cubans conceive their task

Así pues, las prácticas culturales en los inicios de la Revolución se manifestaron necesarias en la construcción del relato histórico y en la conformación de una identidad colectiva, contribuyendo con sus discursos a la construcción “de un modelo de mundo que representará el modelo de mundo natural del sujeto” (Asensi, 2013: 22). Aquellas palabras de Fidel perfilaron un proyecto al que poco a poco fueron sumándose protagonistas:

Las cosas se fueron precisando, enriqueciendo la coyuntura y haciéndola más compleja, con iniciativas atrevidas y rápidas de la Revolución, como la creación de la Imprenta Nacional, del ICAIC (*Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas*), de la *Casa de las Américas*, la epopeya nacional de la campaña de alfabetización, las bolsas académicas de la Revolución para todos, la voluntad declarada de universalizar la educación, la nacionalización de los medios de comunicación, etc. El gobierno revolucionario le dio su apoyo pleno al Ballet Nacional de Cuba, a la Orquesta Sinfónica, a la Biblioteca Nacional, etc. (Lamore, 2006:158)³.

La institucionalización del *ballet* en Cuba fue acompañada de un apoyo económico que se tradujo a partir de este momento en: “un intenso trabajo de organización, de selección de bailarines, de promoción de nuevas figuras a fin de integrar una verdadera compañía de ballet de rango internacional” (Heras León, 2010: 34). Y es que el proyecto revolucionario pasaba también por su internacionalización. De nuevo Sontag afirmaba al respecto:

El mayor descubrimiento de la revolución cubana fue la invención del internacionalismo cubano, esa forma peculiarmente intensa de sentimiento internacional fraterno que uno siente hablando con cualquier cubano articulado (Sontag, 1969: 19)⁴.

as one of building a history, forming consciousness. Everywhere one goes there are public buildings, schools, factories, farms named after the martyrs of the revolution”.

³ “Les choses se précisèrent, rendant la conjoncture à la fois plus riche et plus complexe, avec les initiatives audacieuses et rapides de la Révolution, comme la création de l’Imprimerie Nationale, de l’ICAIC (*Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas*), de la *Casa de las Américas*, l’épopée nationale de la campagne d’alphabétisation, les bourses d’études de la Révolution pour tous, la volonté déclarée d’universaliser l’éducation, la nationalisation des moyens de communication, etc. Le gouvernement révolutionnaire apporta son plein appui au Ballet National de Cuba, à l’Orchestre Symphonique, à la Bibliothèque Nationale, etc.” (la traducción es mía).

⁴ “The greatest discovery of the Cuban revolution was the invention of Cuban internationalism, that peculiarly intense form of fraternal international feeling that one feels talking with any articulate Cuban” (la traducción es mía).

Este “internacionalismo” del que habla Sontag funciona como un *afepto*, pues el concepto se entremezcla con la dimensión afectiva y se inscribe en el discurso de la autora a través del elemento fraternal en el que nosotros mismos nos reconocemos. Y ahí encaja la falacia, en la necesidad de reconocernos en los límites de lo afectivo estableciendo un modelo único y hermético de mundo.

2. El Ballet Nacional de Cuba: la creación de una escuela

La “tríada Alonso”, formada por el matrimonio entre Fernando y Alicia, junto a Alberto, hermano del primero, asumió no solo la tarea de crear una escuela de *ballet* en Cuba sino la de situarse en la esfera internacional como una de las mejores escuelas de *ballet* del mundo, siendo este un arte tan elitista como tradicional, y ahora también, revolucionario. La complejidad del fenómeno resulta evidente.

De este modo, en el artículo 2 de la Ley 812 del Gobierno Revolucionario, dictada por el Comandante en Jefe Fidel Castro, el 20 de mayo de 1960, se afirmaba que:

“El Ballet de Cuba” propenderá esencialmente a la mayor y ejemplar divulgación de este género artístico en toda la República procurando la presentación de ballets inspirados en la mejor tradición nacional histórica, costumbrista y musical, tanto en el país como en el extranjero, con el fin de estimular la producción de coreógrafos y músicos cubanos (Cabrera, 2006: 12).

Junto al discurso de dignificación del pueblo cubano funcionará también la idea del sincretismo como metáfora de la modernidad. Esa mezcla de culturas, europea y africana en las que se reconocerá el pueblo cubano a través de sus prácticas culturales, encontrará en el cuerpo del bailarín y de la bailarina cubana su mejor significante. Así, en julio de 1967, poco antes del estreno de *Carmen (Suite)* en la isla y con motivo de la celebración del III Festival Internacional de Ballet de La Habana, el crítico de danza británico Arnold Haskell hacía referencia a ello:

El físico cubano es excepcionalmente flexible. Las bailarinas giran desde las caderas, tienen un enorme alcance y sus espaldas dorsales son muy flexibles. [...] He visto una tibia y sensual cualidad latina, la cualidad de gente que se desprezaba bajo el sol. El equilibrio de estas bailarinas es especialmente notable. Crean tener suficiente tiempo para disfrutar del movimiento en toda su

plenitud. Están disciplinadas en común con todas las escuelas y, cosa rara, hacen de cada pequeño papel uno importante. Dentro de la disciplina se les ha permitido pensar por sí mismas (Haskell, 1987: 60).

La estructura silogística que podemos extraer en este fragmento revela las siguientes conclusiones: por una parte, la disciplina no está reñida con la libertad; por otra, la sensualidad de la bailarina recae en el disfrute de un movimiento y en su capacidad para desarrollarse dentro de la disciplina del *ballet*. Pero también cabe destacar lo siguiente: si la bailarina ejerce un papel activo sobre la escritura de su propio cuerpo, lo hace siempre respetando los códigos en los que se insertan “las escuelas”, es decir, la herencia colectiva. La disciplina en el *ballet* sería entonces aquel espacio en el que los intereses individuales han de insertarse dentro de lo colectivo, y ese “dentro” es el mismo al que Fidel hacía referencia en sus *Palabras a los intelectuales*. De nuevo: “dentro de la revolución todo, contra la revolución nada...” (Castro cit. en Lamore, 2006: 155).

De ahí también el interés por la creación de una escuela de *ballet* propia del pueblo cubano, con sus códigos y sus características culturales que recuperan la idea de *cubanidad*, todo ello relacionado con el concepto de nación cultural⁵ que introdujo José Antonio Saco en los albores del siglo xx. Pero volviendo a la cuestión de la creación de una escuela cubana de *ballet*⁶, Haskell se pronunciaba así al respecto:

Un detalle único del ballet cubano es la integración de razas. Esto todavía no ha producido efecto notable en la escuela, pero seguramente lo producirá. En qué dirección exactamente, no lo sé. Pero influirá e inspirará a los coreógrafos modernos a buscar direcciones físicas y dramáticas que nunca antes se pretendieron.

[...] Agregará una dimensión nueva a un arte muy viejo. En fin: existe una escuela cubana de ballet, la más joven nacida en unos 300 años de historia y que ya puede reconocerse sin lugar a dudas (Haskell, 1987: 60).

La cuestión de la “integración de razas” se señala aquí como un elemento vinculado a esa modernidad que “inspirará a los coreógrafos modernos a bus-

⁵ Para profundizar en este tema véase: Opatrny, Josef. 2004. La cubanidad y la nación cubana: José Antonio Saco y José Martí. En *Tebeto: anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura (Islas Canarias)*. Anexo 5: 94-107 Fuerteventura: Cabildo insular de Fuerteventura.

⁶ Como aclaración terminológica, el actual Ballet Nacional de Cuba fue denominado Ballet Alicia Alonso, entre 1948 y 1954, y posteriormente, como Ballet de Cuba, entre 1955 y 1961. El nombre se acuñó en el año 1961, es decir, en el periodo que nos interesa aquí.

car direcciones físicas y dramáticas que nunca antes se pretendieron” (Haskell, 1987: 60). Dicho sea de paso, una cosa es la teoría y otra la práctica. Pero la afirmación de Haskell entronca perfectamente con el discurso revolucionario, pues como indica Lamore:

El discurso de la vanguardia ejerció una verdadera hegemonía. Este discurso se basaba en la idea de que la vanguardia era el equivalente de la modernidad y que “lo moderno” consistía en poner la cultura –la “alta” cultura–, al alcance de los sectores más populares. Incluía el aspecto puramente ideológico, representado en este caso por documentos y declaraciones oficiales, y por revistas como *Pensamiento Crítico*, orientadas a la reflexión marxista sobre los problemas del Tercer Mundo. Por eso, en ese momento, la gente hablaba tan naturalmente sobre la alianza entre la vanguardia política y artística. La cuestión es que la Revolución –como posibilidad de cambiar la vida– nos pareció la expresión política más clara de las aspiraciones de la vanguardia⁷ (Lamore, 2006: 165).

La creación de una escuela de *ballet* se evidencia como artefacto ideológico y fenómeno imprescindible para la trasmisión del discurso revolucionario.

3. *Carmen (Suite)*

Entre el inicio de la Revolución en 1959 y el principio del conocido periodo como *Quinquenio Gris*, en 1971, el recién creado Ballet de Cuba estrenó un total de setenta piezas de las que, a modo de apunte, solo se le atribuye la autoría coreográfica a la *prima ballerina assoluta*, Alicia Alonso, en dos de ellas: *La carta* y *El circo*, “dedicado a la Organización de Pioneros de Cuba en la Jornada Internacional de la Infancia” (Cabrera 2011, 2006).

La cuestión de la creación llevada a cabo por mujeres en el *ballet* parece haber quedado eclipsada por la de la interpretación. Fenómeno que ya ha sido señalado por Abad Carlés en su tesis que lleva por título *Coreógrafas, directoras*

⁷ “Le discours de l’avant-garde exerçait une véritable hégémonie. Ce discours se basait sur l’idée qu’avant-garde était l’équivalent de modernité et que «lo moderno» consistait à mettre la culture –la «haute» culture–, à la portée des secteurs populaires. Il incluait l’aspect purement idéologique, représenté en l’occurrence par les documents et déclarations officielles, et par des revues comme *Pensamiento Crítico*, orientée vers la réflexion marxiste sur les problèmes du Tiers Monde. C’est pourquoi à cette époque on parlait de façon si naturelle de l’alliance entre les avant-gardes politiques et artistiques. C’est que la Révolution –la possibilité de changer la vie– nous apparaissait comme la plus claire expression politique des aspirations de l’avant-garde” (la traducción es mía).

y pedagogas: la contribución de la mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en la transición al s. XXI, en un intento precisamente de evidenciar las carencias del discurso historiográfico monopolizado por la expresión creativa de los hombres:

[...] aunque en las últimas décadas el mundo académico ha visto un interesante incremento en el número de escritoras feministas e historiadoras, el papel de las mujeres en el ballet como *creadoras* ha permanecido fuera de sus investigaciones de forma continuada (Abad Carlés, 2012: 34).

Si bien es cierto que “la danza llevaba un considerable retraso con respecto a las demás artes en la codificación de su vocabulario y en la conservación de sus obras” (Abad, 2004: 70), desde los inicios de la historiografía del *ballet* se suceden los nombres de coreógrafos como Jean Baptiste Lully, Pierre Beauchamp, Jean Georges Noverre, Salvatore Vigano, alcanzando el siglo XIX prácticamente sin ninguna referencia a coreógrafa alguna.

El discurso de la danza no escapa, pues, a aquel modelo de mundo con el que iniciábamos este artículo. En él, Cideville adoraba una imagen deformada de Mme. du Chatelet, mientras que en la danza la escritura coreográfica también deforma y modeliza la imagen de la bailarina, y podríamos señalar, incluso, que lo hace de manera más brutal, puesto que el proceso de modelización se lleva a cabo directamente sobre el cuerpo y su capacidad de expresión.

Y así, llegamos a una *Carmen* en el *ballet* de Alberto Alonso que se hace eco de un modelo de mundo creado en 1845 por Merimée y a la vez transfigurado por otros discursos como el de la ópera de Bizet o también el del *ballet* de Roland Petit. Española y gitana, representa una diversidad étnica en la que se fundamenta el imaginario del exotismo eurocentrista decimonónico. Merimée describía así a su protagonista:

Era una belleza extraña y salvaje, una figura que sorprendió al principio, pero que no podía olvidar. Sus ojos tenían especialmente una expresión voluptuosa y feroz que desde entonces no he encontrado una mirada humana. Ojo bohemio, ojo de lobo (Merimée, 1980: 29)⁸.

Pero también la mezcla de culturas de la que Cuba es receptora justifica su carácter internacional. El discurso coreográfico de Alberto Alonso fue signifi-

⁸ “C’était une beauté étrange et sauvage, une figure qui étonnait d’abord, mais qu’on ne pouvait oublier. Ses yeux surtout avaient une expression à la fois voluptueuse et farouche que je n’ai trouvée depuis à aucun regard humain. Œil de bohémien, œil de loup” (la traducción es mía).

cado a través de dos cuerpos significantes distintos: Maya Plisetskaya y Alicia Alonso. Si Maya Plisetskaya era una de las bailarinas de *ballet* más importantes del panorama cultural de la época, Alicia Alonso consigue superarla. La propia Maya Plisetskaya reconoce: “Tal vez el mejor elogio que puede hacerse de Alicia en *Carmen* es decir que, a pesar de todo, este ballet fue creado para ella. Ella es Carmen” (Heras León, 2010: 50).

Los valores de universalidad de la revolución podrían identificarse en el tratamiento de los temas del amor, la libertad y la muerte.

A continuación, analizaremos la interpretación de la cubana no solo por el interés que suscitó en la crítica y el público, sino también por el vínculo con la revolución y su importancia al ser “la única que mantiene su posición histórica y artística de manera incontestable” (Abad Carlés, 2012, 185). Tanto es así que la imagen de “vitrina” le ha sido atribuida por parte de la crítica que se ha acercado a este fenómeno de la instrumentalización del *ballet* por el gobierno cubano (Vessely, 2008), relegándola a una imagen pasiva de la interpretación de la bailarina y alejándose, de la capacidad performativa de los cuerpos en la creación de un discurso.

La versión se corresponde con una grabación en blanco y negro del 4 de agosto de 1967, por lo que en el proceso de digitalización algunas de las imágenes del principio han sufrido un deterioro y se llegan a confundir con la silueta de los negativos.

La escena está cubierta por un telón en el que aparece una cabeza de toro impresa ocupando prácticamente todo el espacio, al tiempo que se inicia la música con el sonido de unas campanas que introducen el tema principal de la obra. Por ello antes incluso de que la representación tenga lugar, se le anuncia al público el desenlace trágico de la protagonista. El telón dejará paso a una mujer en el centro de un escenario de lo que parece una plaza de toros, rodeada por un grupo de hombres sentados, vestidos con atuendos flamencos, cuyo rostro no se aprecia bien si está cubierto, y que recurren a una posición identificable fácilmente con el *manspreading*. Así, su virilidad resulta manifiesta a través de la posición de sus cuerpos aun ocupando un espacio secundario en la escena. El personaje de Carmen que encarna la bailarina Alicia Alonso está “dentro” del ruedo, como en ese silogismo de carácter espacial en el que se nos invita a ocupar el lugar de la Revolución. Allí se librará la batalla entre el toro y el torero, entre el amor y la pasión, entre los intereses individuales y los de la colectividad, entre Carmen y su destino. Mientras tanto, ellos la observan y la vigilan desde lo alto de la barrera y ella les da la espalda con la mirada fija en el espectador, en posición de descanso, con una mano en la cadera y

otra en la rodilla, ligeramente inclinada hacia el frente. La bailarina respeta, a pesar de todo, las reglas básicas del *ballet*: verticalidad, lineación, rotación de las piernas, postura, etc.; conjugado todo ello en un equilibrio perfecto que le permite, a lo largo de todo este preámbulo, ocupar la totalidad del espacio con aplomo a la par que ligereza. Si recordamos las palabras de Arnold Haskell, el cuerpo de Alicia Alonso se manifiesta a través del movimiento libre dentro de la disciplina como un *afépto* que atrapa y seduce al espectador de manera explícitamente performativa. La segunda escena dará lugar a un baile militar entre Don José y Zúñiga, ambos representando a la autoridad. Zúñiga abandona la escena y deja paso al primer *pas de deux* en el que Don José permanece expectante y ella circula a su alrededor. Las idas y venidas curiosas la llevan incluso a esconderse detrás de la barrera, desde donde muestra un brazo y una pierna desnudos en un ejercicio de seducción. Vuelve a ocupar el espacio inicial para girarse de nuevo observando a Don José quien, por el contrario no ha abandonado aún lugar en el escenario. Ella toma impulso, echa el cuerpo hacia atrás mostrando cierta chulería, desafiando al hombre que tiene enfrente. Con un juego de pasos, se muestra ahora con cierta timidez, avanza y retrocede, tontea con el espacio, como en el vaivén desconfiado de quien identifica un terreno desconocido. En un momento dado, Carmen le da la espalda al público, estirando brazos y piernas en direcciones opuestas, trabajando la distribución del peso y la elongación del torso como si su cuerpo fuera estirado por multiplicidad de fuerzas: mirad mi espalda, donde cargo con el peso de mis decisiones. Y de fondo, la orquesta inicia el tema principal de la *Habanera* en la creación operística de Bizet. Finalmente, Don José es seducido por una Carmen capaz de decidir sobre sus propios deseos, fuerte, sensual y libre.

A continuación, salen los hombres que habían estado vigilándola produciéndose un encuentro entre ellos y las muchachas que se asemeja a una reprimenda. Carmen se siente acosada por los muchachos y lucha sola “contra” la autoridad. Alberto Alonso describe así los conflictos entre Carmen, Zúñiga y Don José:

(...) veía a Carmen en lucha contra Zúñiga ¿Por qué Zúñiga? Porque Zúñiga es el representante de la monarquía, del poder de aquel entonces en España. Es decir, Carmen es una mujer gitana, un elemento casi antisocial: la sociedad para ella es una estructura que la inhibe, o que trata de inhibirla y ella no lo acepta. Porque ella tiene sus cánones, sus valores muy bien definidos, y ella lucha por esos valores. Si son correctos o no son correctos, eso a mí no me interesaba, lo que sí que me interesaba era el hecho de que ella luchaba por defender esos criterios, esos valores, por su verdad. Y esa verdad se manifiesta-

ba contra otra verdad, y esa otra verdad era la sociedad. O sea, los valores que imperaban alrededor de Carmen, que no eran de ella, pero que sí la obligaban a actuar de una forma que ella no quería. (...) Y Don José, que a mi juicio es un factor muy importante en la obra, está precisamente entre esas dos fuerzas que están luchando, porque él es parte de los valores establecidos, pero a su vez ama y quiere a Carmen, que es la representante de las otras fuerzas, de la verdad de Carmen, de los valores de Carmen... (Simon, 2014: 587-588)

Aparece el toro concebido como el *alter ego* de Carmen, su destino, y Zúñiga manda a Don José a detenerla, pero este parece haber sucumbido ante los encantos de la gitana. Tras esta escena se produce el solo de Don José, un momento pausado en el que el personaje reflexiona acerca de lo que le está pasando. Esta escena encarnaría el silogismo de la “formación integral del hombre”, a la que se aludió como elemento central del debate en la segunda comisión del Congreso Cultural de la Habana que contó con el apoyo de setenta y cinco intelectuales y artistas:

El hombre nuevo en definitiva, es un hombre técnicamente capaz, físicamente apto, moral y espiritualmente rico, un hombre que realiza en sí en forma armónica, lo mejor de la sociedad: un hombre presto a los desprendimientos y a todos los heroísmos, y un hombre, en suma, que contenga la más alta expresión revolucionaria y radical de transformar permanentemente a la sociedad y su condición humana.

[...] El proceso de formación del hombre nuevo es un proceso consciente, no espontáneo (*Cuba*, 1968: 24).

Pero Carmen sigue siendo una mujer cuyo deseo es libre y escapa a la mirada represora de la autoridad: “Carmen es una rebelde, una amante de la libertad, que al igual que la juventud, a veces usa bien sus medios de lucha, otras veces mal, pero siempre lucha” (Heras León, 2010: 29) Así, en la segunda parte de la pieza conoce a Escamillo y aunque al principio lo desafía, finalmente su voluntad de deseo es más fuerte y acaba surgiendo el amor entre ellos. Escamillo, en este sentido:

es un gitano también, y como Carmen, tuvo que aprender a luchar. Pero su vía para la lucha fue el toreo, su vía de lucha fue una cosa aceptada por el *modus vivendi* y por el *status* vigente. Está aceptado, porque él lucha de una manera individual, pero de acuerdo con los criterios imperantes (Simon, 2014: 591).

De modo que, tanto la diferenciación llevada a cabo entre el tipo de lucha –individual o colectiva– representada en la oposición Don José y Carmen,

como la que se establece dentro del propio individualismo entre Carmen y Escamillo, construyen un discurso que entrelaza tanto el modelo de mundo que Fidel exprimía en aquellas primeras *Palabras a los intelectuales*, como el modelo de mundo que construye el mito del erotismo y la sensualidad en la mujer exótica, en el que Carmen no puede escapar al hecho de sufrir “ pasivamente el deseo del hombre y se deja asimilar por él; solo la posee consumiéndola, es decir, destruyéndola” (Beauvoir, 2015: 225). En efecto, en el Congreso Cultural de la Habana celebrado en febrero de 1968 otra de las cuestiones que centraron la discusión fue de la defensa de la libertad de la mujer, pero en el ideario de la revolución ésta no puede llevarse a cabo de manera individual y sin luchar también por la libertad del hombre. Así lo pusieron de manifiesto Gunnel Granlid y Goran Palm en representación de Suecia en el ya citado Congreso Cultural de la Habana:

La liberación de la mujer no es exclusivamente un problema de sexo sino también, fundamentalmente, es una cuestión de clase.

La mujer no puede liberarse si no es liberado el hombre y esa liberación y la unión de la vida familiar y colectiva sólo puede alcanzarse en una sociedad socialista (*Cuba*, 1968: 24).

Por lo tanto, pese al carácter de autodeterminación del personaje de Carmen y la libertad interpretativa de Alicia Alonso, Carmen se nos plantea al espectador como un ejemplo de los peligros que tiene desviarse de un proyecto revolucionario común. Carmen, en realidad, no se despoja de ese otro modelo de mundo en el que se inscribe el mártir (la mártir). Ella debe morir porque solo busca alcanzar su propio placer individual sobre el proyecto colectivo. Si bien es cierto que el discurso patriarcal está presente, este queda al servicio de la Revolución.

Para terminar este texto con las palabras de la propia Alonso, en una entrevista realizada para el Suplemento cultural de *El Mundo* en diciembre de 1968 y con motivo de la celebración de los veinte años del Ballet Nacional:

Según la historia –me interrumpe– ella lee que va a morir, pero ¿qué joven no va de frente a la muerte? Mire la juventud de Vietnam, observe en Estados Unidos a los negros y a esa juventud que protesta, que necesita desde luego, ser encaminada porque muchas veces esa protesta corre el peligro de confundirse, de perderlos, como le pasó a Carmen (Heras, 2010: 31).

La bailarina parece esconderse tras el personaje de Carmen para lanzar una sentencia: toda revolución ha de ser guiada para evitar “confundirse”,

para evitar perderse, del mismo modo que los cuerpos en el ballet son guiados por la técnica coreográfica.

Así pues, la mayor parte de los textos que se han analizado en el presente artículo han sido saboteados por su carácter tético “cuya estrategia fundamental es la de ocultar su carácter entimemático o sus fisuras” (Asensi, 2011: 52-53), entendiendo la escritura coreográfica del cuerpo como un texto más y, por lo tanto, susceptible de análisis.

El estudio que hemos presentado de la puesta en escena de *Carmen (Suite)* expone la influencia que ejercen sobre ella los diferentes polisistemas con los que limita –género, cubanía, internacionalización, exotismo eurocentrista, danza clásica/moderna, revolución–, y también señala hacia la configuración del cuerpo de los bailarines y la bailarina como significantes capaces de proyectar este espíritu de lo cubano y revolucionario a través de la práctica del ballet. Además, el elemento afectivo o *afepto* en el ballet, al ser encarnado a través del cuerpo en movimiento, apela a nuestras conciencias sujetas al elemento vivencial. Nos atrapa y modeliza nuestra percepción real del mundo donde nosotros mismos nos significamos.

El modelo de mundo que esconde este discurso nos alcanza de tal modo “que el carácter empírico del mundo, con su dolor es en sí mismo un modelo de mundo naturalizado, fosilizado como historia y tomado por mundo objetivo” (Asensi, 2013: 22). La perspectiva que nos ofrece la crítica como sabotaje nos permite comprender el proceso de construcción silogística de un discurso que tiene efectos amplificadores sobre la construcción de nuestros modelos de mundo. Sabotearlo aquí deviene una necesidad.

Bibliografía

- Abad Carlés, Ana. 2004. *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza editorial.
- Abad Carlés, Ana. 2013. *Coreógrafas, directoras y pedagogas: la contribución de la mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en la transición al s. XXI* (Tesis Doctoral), Valencia: Universidad Politécnica de Valencia – Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte [Base de datos Riunet]. <http://hdl.handle.net/10251/21066>
- Asensi Pérez, Manuel. 2011. *Crítica y sabotaje*, Barcelona: Anthropos.
- Asensi Pérez, Manuel. 2013. Modelos de mundo y lectores/as desobedientes. *Anthropos* 237: 17-30.
- Ballet Nacional de Cuba (BNC). 1967 (4 de agosto). *Carmen (Suite)*. [Vídeo] <https://www.youtube.com/watch?v=vffPh3HDLpk>

- Beauvoir, Simone. [1949] 2015. *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- Cabrera, Miguel. 2006. *Música y Ballet: un binomio creador*. La Habana: Ediciones Cuba en el Ballet
- Cabrera, Miguel. 2011. *El Ballet en Cuba (apuntes históricos)*. La Habana: Cúpulas.
- Cabrera, Miguel. 2011. *El Ballet en Cuba (Nacimiento de una escuela en el siglo xx)*. Buenos Aires: Balletin Dance.
- Cabrera, Miguel. 2006. *Festival Internacional de Ballet de La Habana (1960-2005)*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Calafell Sala, Núria. 2014. La crítica como sabotaje frente al discurso literario. *Kamchatka* 4: 457-476. <https://doi.org/10.7203/kam.4.4085>
- Calafell Sala, Núria. 2016: De la fotografía y su capacidad afeptiva. 452º 14: 105-120.
- Cuba. 1968. Febrero. La Habana.
- Ferrús Antón, Beatriz. 2013. ¿Solo a mi me estorban los libros para salvarme...? Sor Juana Inés de la Cruz, crítica como sabotaje, feminismo e historiografía literaria. *Anthropos* 237: 99-113.
- Fuss, Diana. 1999. Leer como una feminista. En Carbonell, Neus & Torras, Meri. *Feminismos literarios*. Madrid: Arco-Libros.
- Haskell, Arnold. 1967. ¿Existe una “escuela” cubana de Ballet? *Cuba*. Julio 1967: 60.
- Heras León, Ernesto. 2010. *Desde la platea*. La Habana: Ediciones José Martí.
- Kirstein, Lincoln. 1969. *Dance. A Short History of Classical Theatrical Dancing*. Nueva York: Dance Horizons.
- Lamore, Jean. 2006. *Cuba. Au Coeur de la Révolution (Acteurs et témoins)*. París: Ellipses.
- Merimée, Prosper. 1980. *Carmen*. París: Calmann Levy.
- Morant Deusa, Isabel. 1996. La felicidad de Madame du Châtelet: vida y estilo del siglo XVIII. En Mme du Châtelet *Discurso sobre la felicidad y correspondencia*. Madrid: Cátedra.
- Padura Fuentes, Leonardo. 2006. Vivir en Cuba, crear en Cuba: riesgo y desafío. En Ponce, Néstor (coord.) *La révolution cubaine 1959-1992*. Nantes: Éditions du Temps.
- Simon, Pedro. 2014. Con Alberto Alonso: diálogos sobre el ballet *Carmen* (entrevista). En *El Ballet, una devoción (enfoques y precisiones)*. Madrid: Cumbres.
- Sontag, Susan. 1969. Some Thought on the Right Way (for us) to Love the Cuban Revolution. *Ramparts Magazine*. April: 6-19 <https://www.unz.com/print/Ramparts-1969apr-00006/>
- Sontag, Susan. 2007. *Cuestión de énfasis*, Madrid: Alfaguara.
- Vessely, Pauline. 2008. De la propagande révolutionnaire cubaine. Le Ballet National de Cuba au cœur des idéaux castristes. En Bense Ferreira Alves, Célia & Poulard, Frédéric. *Sociologie de l'Art* 1 (11/12): 243- 280.
- Zanetti Lecuona, Oscar. 2013. *Historia mínima de Cuba*. Madrid: Turner/El Colegio de México.